



# Európa szövete | Web of Europe

A SZÖVÖTT KÁRPIT MŰVÉSZETÉNEK ÁTVÁLTOZÁSAI  
METAMORPHOSES OF THE ART OF WOVEN TAPESTRY

# Európa szövete

A SZÖVÖTT KÁRPIT MŰVÉSZETÉNEK ÁTVÁLTOZÁSAI

# Web of Europe

METAMORPHOSES OF THE ART OF WOVEN TAPESTRY

## Európa szövete | Web of Europe

SZERKESZTETTE | EDITORS Hegyi Ibolya, Schulcz Katalin  
SZERZŐK | AUTHORS András Edit, Thomas Cronenberg, Hegyi Ibolya,  
Ingrid De Meûter, Susan Mowatt, Schulcz Katalin, Semsey Réka  
FORDÍTÁS | TRANSLATION Chris Sullivan  
GRAFIKAI TERV | DESIGN Bárd Johanna  
FOTÓ | PHOTOGRAPHS Áment Gellért, Mudrák Attila, Rosta József,  
Royal Museums of Arts and History, Brussels  
FELELŐS KIADÓ | EDITOR-IN-CHIEF  
Mojzer Miklós, a Dobrányi Ildikó Alapítvány elnöke | president of the Ildikó Dobrányi Foundation  
NYOMDA | PRINT Mester Nyomda  
  
ISBN 978-963-08-7610-0

© 2013 Dobrányi Ildikó Alapítvány, szerzők, fordítók, fényképészek, grafikai terv – Minden jog fenntartva  
Ildiko Dobranyi Foundation, authors, translators, photographers, graphik design – All rights reserved

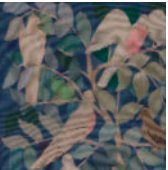


Dobrányi Ildikó Alapítvány, Budapest | 2013 | Ildikó Dobrányi Foundation, Budapest



Tartalomjegyzék | Table of Contents

6, 7	Introduction   Bevezető
9	SCHULCZ KATALIN Európa szövete. Egy 18. századi brüsszeli kárpit kortárs parafrázisai
10	KATALIN SCHULCZ Web of Europe. Contemporary Paraphrases of an 18th-century Brussels Tapestry
21	INGRID DE MEÛTER Mitológiai történetek kárpitokon a brüsszeli Királyi Művészeti és Történelmi Múzeumok kárpit- és textil gyűjteményében
22	INGRID DE MEÛTER Mythological Stories on Tapestries in the Collection of Tapestries and Textiles at the Royal Museums of Art and History, Brussels
33	SEMSEY RÉKA Brüsszeli kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményében
34	RÉKA SEMSEY Brussels Tapestries in the Collection of the Budapest's Museum of Applied Arts
43	HEGYI IBOLYA A kárpit 20. századi magyar hagyománya
44	IBOLYA HEGYI The Hungarian Tradition of Tapestry in the 20th Century
53	ANDRÁS EDIT A kárpit ideje
54	ANDRÁS EDIT The Time of Tapestry
59	SUSAN MOWATT Határátlépések: Kárpit 21. századi kontextusban
60	SUSAN MOWATT Crossing Boundaries: Tapestry Within the Context of the 21st Century
65	THOMAS CRONENBERG Kárpit: Identitás és együttműködés
66	THOMAS CRONENBERG Tapestry: Identity and Collaboration



A kárpit rács és a nyomtatott, illetve a digitalis kép szerkezete közötti kapcsolat gyakran hangoztatott összefüggés a kárpit kortárs mivolta melletti érvelésben. Van azonban a műfajnak egy másik, kevésbé elemzett sajátossága, amely a kortárs szemlélettel rokonítja; ez pedig a benne testet öltő időfogalom.

A modernitás a kronológia rabja volt; a centrumból diktált lineáris, egyenletesen folyó időé. Jövőre orientált időfogalma a haladás nevében gyors tempót diktált. A kultúranok diszciplinája, amelynek a felvilágosodásban és a modernításban gyökerező gondolkodásmódjához Boris Groys nyújt megvilágító erejű metaforát, "a történelmi fejlődést egy olyan útnak tételezi, amelyen az egyed a partikulárisból az univerzális felé, azaz a premodern zárt közösségből, a rendből, hierarchiából, tradícióból és kulturális identitásból az univerzalitás tág tere, a szabad kommunikáció és a demokratikus modern államiság felé halad [...], és ezen az úton az egyednek olyan gyorsan kell haladnia, ahogyan csak lehet. Ha azonban azt látjuk, hogy egy bizonyos személy nem elég gyorsan halad – és talán még meg is pihen, mielőtt nekiindulna – akkor meg kell tenni ellene a megfelelő intézkedéseket, mert nemcsak a saját, hanem az egész emberiség átmenetét késlelteti az univerzális szabadságba. Az emberiség pedig nem tudja elviselni a lassú mozgást, mert amilyen gyorsan csak lehet, szabaddá és demokratikussá akar válni." „Megfelelő intézkedés” a nyugatitól eltérő kultúráknak a primitív kategóriájába történő utalása, továbbá ezeknek a progresszió elvének el-

antropológia berkeibe. Az alapelveket elfogadó, ám lassabban vagy kicsit másképpen haladók pedig »devianciájukért« perifériává való leminősítéssel fizetnek. A perifériák, miután beépítették és magukévá tették a központból diktált értékrendet, a jobb pozíciók elérésének érdekében bizonygatni próbálják a központ iránti lojalitásukat és hozzá való hasonlóságukat. Az innováció, az újítás »szentsége« úgyszintén az élbolyt volt hivatva elkülöníteni a követők seregétől. Utóbbiak a modernitás művészettörténetírásának szellemében központi helyet biztosít-

tottak a gyors követés bizonyításának, s ennek érdekében a terminológiát is átvették, amelyen a használhatóság kedvéért időnként módosítani voltak kénytelenek. Így születtek az olyan lokális terminusok, mint a kubo-futurizmus, kubo- expresszionizmus stb. Jóllehet Boris Groys a különböző kultúrákra alkalmazza a zászlóvivőkkel és a lemaradókkal a dicső jövőbe menetelés metaforáját, a metafora könnyedén átforgatható a műfajokra és a modernitás műfaji hierarchiájára. A modernitás ugyanis nemcsak a lassú, „múltban rekedt” kultúrákat száműzte berkeiből, hanem a lassú, „múltban rekedt” műfajokat is, azokat, amelyek nem képesek lépést tartani a modern, gyorsuló idővel, s amelyek még csak elleplezni sem képesek munkafolyamatuk lassúságát. A gyorsaság ígézetében élő modernitás visszfényében a komotós tempóban haladó/készülő kárpit természetesen avittnak és meghaladottnak minősül.

A gyarmatbirodalmak felbomlásával, majd a hidegháború végével és a szocialista tábor összeomlásával, továbbá a dél-amerikai és dél-afrikai totalitáriánus rendszerek megszüntével kitágult a világ, s a képzőművészet színpadán is új térségek tűntek fel, amelyekkel párhuzamosan a modernitás Európa-központúsága is tarthatalanná vált. Felértékelődött a lokalitás, a partikularitás; amelyek persze nem azonosak a provincializmussal. A posztmodern, s a kilencvenes évek globalizmusa a geopolitika, a hely rabja volt, s kevésbé foglalkoztatta az idő. Ennek a szellemiségnek a jegyében szerveződtek a Szépművészeti Múzeum nagy nemzetközi Kárpit kiállításai. Az elsőn történetesen egy koreai kárpitművész nyerte a fődíjat, alighanem az első koreai művész, aki Magyarországon bemutatkozott.

A posztkoloniális fordulat következtében a modernitás egyik sarokkövének számító centrum összeomlásával együtt az a központi narratíva avagy kánon is elveszett, amely a perifériát és a marginális műfajokat háttérbe szorította. A hierarchikus értékrendet biztosító iránytű 1989 körül alapjaiban rendült meg, majd az új geopolitikai konstellációban 2001. szeptember 11. után funkcióját is elvesztette. A nagy narratíva helyére

The link between the grid of a tapestry and the structure of a printed or digital picture is one which is often stressed in argumentation regarding the nature of contemporary tapestry. There is, however, another, less analysed characteristic of the genre which connects it with contemporary views, namely the concept of time embodied in it.

Modernity was the prisoner of chronology: the prisoner of linear, uniformly-flowing time dictated from the centre. The concept of time oriented to the future has dictated a rapid tempo in the name of progress. The discipline of cultural studies, for whose Enlightenment- and modernity-rooted mode of thinking, Boris Groys has offered an illuminating metaphor, is inclined 'to see historical development as a road that brings the subject from the particular to the universal, from premodern closed communities , orders, hierachies, traditions, and cultural identities toward the open space of universaility, free communi-cation, and citizenship in a modern democratic state [...], and that the person on this road has to move forward as quickly as possible. And if we see that a certain person is not going fast enough – and may even takes a rest before moving ahead – the appropriate measures must be taken against this person, because such a person is holding up not only his or her own transition but also the transition of the whole of humankind to the state of universal freedom. And humankind cannot tolerate such slow movement becuause it wants to be free and democratic as soon as possible.' 'Appropriate measures' means assignment of cultures that differ from Western ones to the primitive category, and the expulsion from the temples of high art of those cultures which oppose the principle of progress and which do not follow the centre. To be more precise, it means their exile to the worlds of ethnography and anthropology. Those cultures which accept the basic principles but which progress more slowly or a little differently are rewarded for their 'deviancy' by being relegated to the periphery. The

peripheries, when they have incorporated and adopted the system of values dictated from the centre, try repeatedly to prove their loyalty to the centre and their similarities to it, in the interests of achieving better positions. Innovation, the 'sacred cow' of invention, was likewise enlisted to distinguish the leaders from the mass of followers. These followers, in the spirit of art history writing in the time of modernity, ensured a central place for the verification of rapid following, and in the inte-rests of this adopted the terminology, too, in which they were forced to make changes from time to time for the sake of usefulness.

In this way were born such local terms as

cubo-futurism, cubo-expressionism, etc. Although Boris Groys uses for the different cultures the metaphor of marching to a glorious future with those bearing the standards and those trailing behind, it can easily be employed for genres and for modernity's genre hierarchy also. That is to say, modernity not only drove slow 'stuck in the past' cultures from their groves, but also slow 'stuck in the past' genres, those incapable of keeping step with modern, accelerating time, and incapable of concealing even the slowness of their work-processes. In the reflected light of a modernity in thrall to speed, tapestry, which proceeds and gets done at a snail's pace, is, naturally, qualified as outworn and belonging to the past.

With the disintegration of the colonial empires, the end of the Cold War and the collapse of the socialist camp, and the passing of the totalitarian systems in South America and in South Africa, the world grew larger. Concomitantly, new spaces appeared on the stage of art and, in parallel with their emergence, the Europe-centerednes of modernity became unten-able. The local and the particular, which, of course, are not identical with provincialism, were reappraised. Prisoners of

olyan mikro-narratívák sorozata lépett, amelyek a korábbi vertikális, hierarchikus felépítéssel szemben regionálisan, transzregionálisan vagy transznacionálisan szerveződtek hálózattá. Így jött létre például az európai kárpitművészeket tömörítő European Tapestry Forum, amely három évenként rendezi meg kiállítás-sorozatát, az Artapestry-t.

2001. szeptember 11. után a szabad, békés, multikulturális, határok és korlátok nélküli globális világ illúziója is szertefoszlott. Új falak felhúzása, új ellenségkép konstruálása vette kezdetét, még ha nem is a régiek helyén. Ezzel a folyamattal párhuzamosan megváltozott az időhöz való viszony. A modernitás számára a jelen csak a jövő viszonylatában létezett, olyasmit jelölt, amin gyorsan túl kellett esni a szebb jövő érdekében. Következésképpen a jelen leértékelődött, a múlt pedig rögvest kőbe vésődött és kanonizálódott. A modernitást felváltó új korszak és attitűd jelölésére használt kortárs művészet fogalmának, a kortársiasságnak a középpontjába világos jövőkép híján és a kísértő múlt árnyékában a jelen intenzív megélése, letapogatása került. A temporalitás fogalmának változása és előtérbe kerülése révén a múlt megértése, analízise vált fontossá és sürgetővé, de a jelen perspektívájából és a jelen dilemmáinak értelmezése érdekében. Ez ad hátszelet a holokausz, a szocializmus vagy a kolonializmus emlékezetének vizsgálatához, az emlékezés diskurzusához. A képzőművészetben olyan művek kerültek releváns pozícióba, amelyek az alapvetően megváltozott kortárs kondíciókat képesek felmutatni és értelmezni. E kondíciók egyike az időhöz való megváltozott viszony. Az idő érzékeltetése, megidézése, vagyis lelassítása és mérhetősége, megragadhatósága vált a kortárs képzőművészet egyik problé-májává. De azon kívül, hogy a kortárs idő lelassult, egyúttal az idő egyenletes, előrehaladó mozgásába vetett hit is szertefoszlott és a központból diktált idővel szemben létjogosultságot nyert a löketekben mérhető, hol lelassuló, hol felgyorsuló idő, sőt, akár még a visszafelé történő mozgás is, mint Boris Groys posztszovjet egyedének esetében, akinek mozgását Groys az utópisztikus jövőből a történelmi múltba utazással modellezi. Vik Muniz *Homokórájában* sem egyenletesen halad az idő, hanem a homokba kevert téglapor révén hol gyorsabban, hol lassabban. Az idei velencei biennálé fődíjasa, Christian Marclay *Óra* című munkájában pedig különböző filmek egy-egy konkrét időpillanatát kiragadva állította össze a 24 órán keresztül nézhető 24 órát.

Az idő a kárpitnak természeténél fogva sajátja. Dobrányi Ildikó *Fű* című sorozata a műfaj kontemplatív potenciálját hozza előtérbe, szándékosan eltávolodva a figyelmet elterelő vagy a léptékváltást elrejtő „nagy témától”. Hegyi Ibolya úgyszintén ahelyett, hogy elleplezné az időt, *Aranykor* című kárpitjának homokóráján a lassan pergő homokot és a kárpit szerkezetét hozza fedésbe, felvállalva a kárpit lassú, meditatív idejét. Az *Időjárásjelentés* a gyorsan változó időjárási viszonyok egyetlen pillanatát teszi megragadhatóvá, közös nevezőre hozva a korábban két szél-sőségként kezelt idődimenziót: a percenként változó időjárást és a szövés lassú munkáját. Thomas Cronenberg retro-kárpitjai hanyagul odavetett skiccet imitálnak időigényes kárpitban kivitelezve, ami a kétféle időmértékben leírható művészi gesztust, a rajzot és a szövést konfrontálja, s teszi érzékelhetővé a kettő közötti időkülönbséget. Annika Ekdahl részletgazdag vízionárius óriáskárpitjai a percepció felől lassítják le az időt, amennyiben hosszas belemerülésre kényszerítik nézőjüket. Włodzimierz Cygan bravúros egyedi technikájával éri el ugyanezt a hatást. Az *Európa szövete* projekt a régi és az új Európa képviselőit szólítja fel együttműködésre, ami újfent alapeleme a kortárs művészeti attitűdnek. Ami az időfelfogást illeti, a meghívott művészek közül többen is visszatértek a hagyományos megoldásokhoz, mint például Susan Mowatt, mint-egy átugorva a modernitást és felvállalva a premodern időfogalmat, ami sokban rokon a jelent értékelő kortárs időbeliséggel. A klasszikus megoldások, melyek bizvást állíthatók egyenrangúként az eredeti részletek mellé és a néhány, szinte disszonánsnak tűnő „modern” megoldás együttesen a műfaj majd 400 évét íveli át, eliminálva a modernitás mértékegységét, a lineáris fejlődést tételező kronológiát. A kárpit kortárs elemeinek hangsúlyozása révén a Dobrányi Ildikó által megálmodott és a Magyar Kárpitművészek Egyesülete működésének fénykorát jelző Kárpit kiállításokban tetőző vízióhoz kapcsolódik az *Európa szövete*. Előadásomat Dobrányi Ildikó emlékének és szellemiségének ajánlom, aki nélkül magam sem látnék egyebet e művészeti ágban, mint tisztas kézművességet, amelynek szellemi potenciáljai csak a műfaj hozzá hasonlóan elkötelezett vízionáriusai révén csillannak meg.

geopolitics and of place, the postmodern and the globalism of the 1990s were less concerned with time. It was in the spirit of this intellectual climate that the large international 'Kárpít' exhibitions at the Budapest Museum of Fine Arts were organised. At the first, the main prize was won by a Korean tapestry artist, who was probably the first Korean artist to exhibit work in Hungary.

As a result of the postcolonial turn, along with the collapse of the centre, which served as one of the cornerstones of modernity, the central narrative or canon which forced the periphery and the marginal genres into the background went missing. The compass ensuring the hierarchical system of values was shaken to its foundations around 1989. Later, in the new geopolitical constellation that formed after 11 September 2001 [9/11], it lost its function altogether. Into the place of the great narrative stepped a series of micro-narratives which, unlike the earlier vertical, hierarchical structure, organised themselves into a network regionally, transregionally, and transnationally. In this way, the European Tapestry Forum, for example, came into being. Bringing together tapestry artists from across Europe, this organisation stages a series of exhibitions, Artapestry, every three years.

After 9/11, the illusion of a free, peaceful, and multicultural global world without borders or limits disintegrated utterly. The putting up of new walls and the construction of a new image of the enemy began, even if this did not mean the end of the old ones. In parallel with this process, the relationship to time changed. For modernity, the present had existed only in relation to the future, indicating something which have to be got over quickly in the interests of a better future. As a result, the present was devalued, while the past, on the other hand, soon became engraved in stone and canonised. In the absence of a clear picture of the future and in the shadow of a haunting past, intensive experiencing and scanning of the present passed to the centre of contemporariness, and to the centre of the notion of contemporary art employed to denote the new era and attitude succeeding modernity. By means of the change in the notion of temporality and the coming to the fore of this notion, the understanding and analysis of the past became important and pressing, albeit from the perspective of the present and in the interests of understanding the dilemmas of the present. This is giving a boost to investigation of the memory of the Holocaust, socialism, and colonialism, and to a discourse on memory. In art, a relevant position was reached by works which were capable of showing and interpreting contemporary conditions that had changed fundamentally. One of these conditions was a changed relationship to time. The suggesting and evoking of time, namely its slowing down, its measurability, and its ability to be grasped, became one of the problems addressed by contemporary art. But apart from the slowing of contemporary time, faith in the constant, forward movement of time has evaporated. Furthermore, the notion of time measurable in bursts, sometimes slowing down and sometimes speeding up, in a backwards direction even, gained currency, as in the case of Boris Groys's post-Soviet individual, whose movement Groys models by a means of a journey from a utopian future to a historical past. Nor does time proceed constantly in Vik Muniz's *Hour-glass*; rather, on account of brick dust mixed with the sand, it sometimes proceeds more rapidly and sometimes more slowly. In his work entitled *The Clock*, Christian Marclay, the winner of the first prize at 2011 Venice Biennale, compiled from individual extracts taken from various different films a 24-hour period that unfolds in real time for the duration of 24 hours. Time belongs to tapestry by virtue of the latter's nature. Ildikó Dobrányi's series entitled *Grass* brings to the fore the contemplative potential of the genre, intentionally maintaining distance from a 'grand theme' diverting attention or concealing a change of scale. Instead of concealing time, Ibolya Hegyi aligns the sand slowing running through the hour-glass on her tapestry entitled *Golden Age* and that tapestry's structure, taking on the slow, meditative time of tapestry. The work *Weather Report* renders graspable a single moment in weather conditions, which change rapidly, bringing to a common denominator a time dimension earlier handled as two extremes: weather changing minute by minute and the slow work of weaving. Thomas Cronenberg's retro-tapestries imitate carelessly-made sketches, exceptions in time-intensive tapestry, an approach which confronts an artistic gesture describable on time-scales of two different sorts, drawing and weaving, and conveys the time difference between the two. Annika Ekdaahl's detailed and visionary giant tapestries slow time down by way of perception in that they compel viewers to immerse themselves in them for long periods. Włodzimierz Cygan achieves the very same effect by means of his bold and distinctive technique. The *Web of Europe* project called upon the representatives of old and new Europe to co-operate, which again is a key element of the contemporary artistic attitude. As regards the notion of time, many of the artists invited returned to traditional solutions, e.g. Susan Mowatt, leaping as it were across modernity and taking on the pre-modern concept of time, which in many cases is akin to today's temporality. The classic solutions, which could certainly be said to be on a par with the original parts, and the few 'modern' one, which appeared almost dissonant, spanned 400 years of the genre, eliminating modernity's unit of measurement, namely a chronology hypothesising linear development. Through its emphasis on the contemporary elements of tapestry, the *Web of Europe* is linked to the vision of Ildikó Dobrányi which culminated in the 'Kárpít' exhibitions marking the heyday of the Hungarian Association of Tapestry Artists. I dedicate my presentation to the memory and thinking of Ildikó. Without her, I would never have seen anything other than honest craftsmanship in this branch of art, the intellectual potentialities of which now shine forth through the efforts of committed visionaries such as she.